zicii nu poate fi, ca disciplină științifică, decît știința societății și a dezvoltării ei, privită în și prin latura activității sale muzicale. Dar această știință nu poate fi, evident, decît o știință a actualului și perspectivei.

Ca disciplină axată în contemporaneitate, sociologia muzicii are să se ocupe de fenomenele muzicale din societatea vie, în acțiunea și interacțiunile lor, să încerce să discearnă categorii, repetabilități, legături cauzale, determinînd astfel ceea ce poate constitui complexul de legi sociologice. Disciplină de tip informativ și explicativ dar și normativ totodată, sociologia muzicii se constituie ca un instrument de analiză socială care poate servi — și este bine să servească — factorilor de decizie în elaborarea măsurilor de perspectivă dar și tactice precise din domeniul pedagogiei muzicale — populație în general și formarea cadrelor profesionale în special —, din domeniul politicii de repertoriu, al politicii massmedia etc. Este limpede deci că preocupările pe care le admiteam, de istorie socială a muzicii, nu pot reprezenta decît o introducere destul de aproximativă la cunoașterea acestor realități și la elaborarea acestor instrumente. Dimpotrivă, se impune o preocupare susținută care să facă apel la toate mijloacele noi de investigare socială, de la metodele de observație documentară (cu atenția acordată materialului arhivistic, de presă, de ordin statistic, fonic și iconografic etc.) la metodele de observație prin anchete (de tipul sondajelor de opinie, a lansării de chestionare și exploatării rezultatelor dobîndite prin metode analitice cu garanții deontologice), de la cercetarea comportamentului muzical al individului (pe calea interviului structurat sau nu, direct sau indirect, repetat sau clinic, pe calea testelor și chiar a măsurărilor scalare ale atitudinilor) la cercetarea colectivităților și grupelor sociale (cu preponderență a tehnicilor de sociometrie, a celor de observare a participării etc.), toate desfășurîndu-se pe întreaga gamă cunoscută în tratamentul sociologic, pînă la experimentul social. Pe aceste baze se poate trece la ceea ce s-a denumit „tehnicile de sinteză" în științele sociale, determinînd la specificul sociologiei muzicii jocul metodei comparative (cîmp de aplicare, limite, experiment), caracterul ipotezei de cercetare (în raport cu noțiunile de concept și teorie), categoria de tipologie și de legitate (cu contingențele pe care le cunoaște în problema determinismului social, al cauzalității, al concepției ciclice din filozofia istoriei etc.). În legătură cu aceste categorii de tehnică se profilează și complexul de probleme pe care le ridică, în sociologia muzicii, perspectiva recurgerii la metodele și tehnicile matematice și grafice (cuantificare, analiză statistică, modelare, structurare și teoria sistemelor, teoria grafelor și a jocurilor, diagramele și reprezentările continue, discontinue și în suprafață etc.).

Toate aceste premise de constituire științifică a disciplinei sociologiei muzicii, în raport cu cercetările ce au început să se dezvolte la Centrul de sondaje al Radioteleviziunii Române, la Centrul de prospectivă al Universității din București, la Laboratorul de sociologie concretă al Consiliului municipal București, sau prin eforturile uneori reunite ale Institutului de Istonia Artei, Institutului de Psihologie, Institutului de Filozofie și Centrului de cercetări sociologice ale Academiei de Științe sociale și politice, ca să nu mai insistăm și asupra preocupărilor de sociologie muzicală din activitatea catedrelor de specialitate ale Conservatorului bucureștean, de pildă, fac cu atît mai prețioase învățămintele celor trei decenii de la Eliberare și angajează muzicologia noastră contemporană pe un făgaș științific din ce în ce mai aprofundat.

Opereta românească—realizări și perspective

de **Petre CODREANU**

Certificatul de naștere al operetei românești este datat 26 decembrie 1848, cînd s-a reprezentat *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher. Fondul acumulat timp de aproape un veac, pînă la Eliberare, deși destul de important, nu este, din păcate, îndeajuns studiat și cu atît mai puțin valorificat ca spectacol. Totuși, s-a acumulat o tradiție care, îngemănată cu cea a creației clasice (reprezentată cu precădere chiar și în zilele noastre), a fecundat opereta românească din ultimele trei decenii. Firește că nu tot ce s-a compus în acest interval a înfrînt rezistența timpului, dar bilanțul este în general pozitiv, îndeosebi prin faptul că s-au conturat coordonatele de expresie și construcție ale genului, creîndu-se prin aceasta premisele dezvoltării ulterioare.

Opereta în genere nu poate fi judecată prin prisma numai a muzicii sau a textului, ea existînd, de cele mai multe ori, ca *realitate scenică*. Publicul ia contact cu opereta numai ca spectacol și, spre deosebire de operă sau simfonie, concert, sonată ș.a.m.d., ascultarea numai a muzicii sau simpla lectură a libretului nu pot oferi o imagine completă și elocventă a lucrării. De aceea este necesară considerarea tuturor aspectelor pentru a aprecia corect realizările și perspectivele operetei românești. Factorii enumerați nu se află pe același nivel, constatîndu-se, nu odată, decalaje valorice între libret, muzică și prezentare scenică. Fenomenul, explicabil prin însăși specificitatea operetei, poate fi totuși analizat în vederea unei cît mai depline armonizări, fără de care nu poate avea loc progresul în creație și interpretare, creșterea conținutului,

https://biblioteca-digitala.ro

care este însăși rațiunea de a fi a operetei în peisajul cultural românesc.

Comparativ cu alte genuri, producția de operete românești în ultimele trei decenii nu este, strict cantitativ, impunătoare. Cauza trebuie aflată în dificultățile iscate de tratarea cu mijloace proprii, într-o viziune dacă nu întotdeauna nouă măcar înnoită, a unor fapte de viață altele decît cele banalizate prin întrebuințarea în exces ca puncte de plecare sau uneori simple pretexte. Problema tematicii a fost deci prima cu care s-au confruntat autorii — compozitorii și, mai cu seamă, librettiștii. De rezolvarea ei corectă a depins — și depinde — adeziunea interpreților pe de o parte și, mai ales, cea a publicului pe de altă parte. Conflictele minore, nesemnificative, iscate de viața sentimentală, atît de uzuală în opereta clasică, nu-și puteau găsi temeiuri de prioritate ; ele s-au menținut ca fapte, atitudini și acțiuni derivate din și pe fondul mult mai substanțial al unei cuprinderi sociale. Lucrările care, în libretul lor, nu au reușit să satisfacă o atare exigență au fost sortite unei scurte existențe scenice. S-au dovedit — și cu îndreptățire — mult mai rezistente cele inspirate din surse istorice, astfel tratate încît sînt subliniate (direct sau implicit) reverberațiile contemporane. Importanța temei istorice nu mai trebuie demonstrată ; în plus, personajul sau momentul istoric capătă mult mai lesne un făgaș veridic, expresiv și semnificativ datorită selecției operată de timp, filtrului inexorabil și fin al posterității, datorită, în sfîrșit, fecundării prin punctul de vedere al nostru, al celor de azi, asupra unui subiect sau altul care particularizează tema. Nu întîmplător reușitele operetei românești se înscriu în aria istoriei naționale — am numi în primul rînd *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino (libret de Liliana Delescu și Viorel Cosma), *Ana Lugojana* de Filaret Barbu (libret de V. Timuș, P. Andreescu și Al. Sahighian), *Anton Pann* de Alfred Mendelsohn (libret de Ion Roman și Radu Albala), *Spune inimioară, spune* de Elly Roman (libret de Viorica Arghirescu și Radu Costăchescu), într-o bună măsură *Leonard* de Florin Comișel (libret de Al. Barbu-Emandi și Aurel Storin). Faptul istoric a devenit metaforă pentru o temă contemporană în *Lysistrata* de Gherase Dendrino (libret de Nicușor Constantinescu și Radu Voinescu). Personajele acestor lucrări sînt la granița dintre realitate și legendă și astfel autorii au fost ajutați în conturarea lor caracterologică, menținînd echilibrul între adevăr și ficțiune, plasîndu-se în zona veridicității artistice. Tema contemporană a fost abordată cu timiditate, poate din teama de a nu o putea cuprinde în toată complexitatea și dinamismul propriu. Cu toate încurajările și stimulentele acordate, nu putem afirma că lucrările compuse și prezentate pînă în prezent pot figura în clasa celor mai înainte citate.

Structura muzicală a operetei românești contemporane urmează, în mare, două direcții — cu întrepătrunderi și tendințe de sinteză : prima este a constituirii unui limbaj bazat pe elemente folclorice, cu incursiuni în lumea intonațională și ritmică a unor elemente specifice epocii și locului proprii lucrării (Gherase Dendrino, Filaret Barbu, Alfred Mendelsohn, Florin Comișel, Elly Roman) ; cea de a doua, pe care aș numi-o generic „tentația musicalului", manifestă o masivă penetrație a muzicii ușoare, cu o dramaturgie mai fragmentată. Dacă prima direcție este atestată prin realizări deosebit de valoroase, cea de a doua se află încă în faza dibuirilor. Particularitățile musicalului izvorăsc din climatul cultural și social care l-a generat și ele nu pot fi preluate ca atare fără pericolul pastișării. Musicalul românesc poate și trebuie să fie o emanație a spiritualității noastre, o formă sensibilă specifică de a interpreta realitatea — istorică sau contemporană. Sîmburele prețios al musicalului este reprezentat de principiul unității dintre text și muzică pe de o parte și componentele artei spectacolului — mișcare, coregrafie, decor, costume, — pe de altă parte. În plus musicalul a reprezentat o reacție — dar și o soluție constructivă valabilă, un înlocuitor superior — față de clișeul operetei nu atît clasice cît al celei din perioada interbelică. Strădaniile autorilor se îndreaptă, firește, către conturarea unui musical românesc, dar se cer depuse în continuare eforturi, simpla mențiune după titlu nefiind nici măcar o intenție de soluție creatoare.

Arta spectacolului a înregistrat progrese spectaculoase, datorită mai întîi asigurării bazei materiale pentru activitatea unor trupe permanente, înzestrate cu personal artistic, tehnic și organizatoric din ce în ce mai bine pregătit. Nu numai teatrul bucureștean de profil și cele 4 teatre muzicale promovează opereta românească, ci și cele 4 opere din țară. Opereta bucureșteană, prin potențialul său artistic și posibilitatea contactelor și conlucrării cu autorii, a jucat și joacă rolul de stație pilot, aici văzînd lumina rampei cele mai multe și mai importante operete românești. Substanța lor nouă, problematica de conținut și tratare, ideile promovate au fertilizat spiritul inventiv al regizorilor, coregrafilor, scenografilor, astfel încît se poate afirma că cea mai mare parte a pieselor românești — chiar cele care au avut o existență scenică mai scurtă — au căpătat viață scenică fără balastul manierismului, sentimentalismului minor și umorului gratuit care încă mai grevează montările din repertoriul universal. Evident, au fost montări mai reușite uneori decît însăși lucrarea, dar dominante au fost realizările unitare, pe atît de valoroase pe cît era și lucrarea însăși (*Lăsați-mă să cînt, Plutașul de pe Bistrița, Spune inimioară, spune, Soarele Londrei* — la București, *Leonard* —

https://biblioteca-digitala.ro

la Galați, *Se mărită fetele* — la Brașov și altele).

Nu putem, în această succintă încercare de bilanț, să nu amintim prezența operetei românești dincolo de hotare. Menționea nu se face atît pentru turneele europene cu titluri din repertoriul național, cît pentru preluarea de către unele teatre muzicale din U.R.S.S., R. D. Germană, R. S. Cehoslovacă a unor titluri ca *Lăsați-mă să cînt, Plutașul de pe Bistrița, Soarele Londrei.*

Perspectivele teatrului nostru muzical reies din studierea cu atenție a necesităților publicului, adeziunea lui la gen în contextul mai larg al necesităților și exigențelor lui spirituale. În frontul creației artistice, direcționat de concepția estetică clară promovată de partid, opereta își află locul pe măsura posibilităților sale de a reflecta anumite laturi ale existenței. Aceste posibilități nu trebuie însă limitate la sfera divertismentului, ci, prin folosirea acestuia ca modalitate proprie, în conexiune cu metode și mijloace variate — de la fabulă la fantezie și de la evocare istorică la proiecție în viitor, fără a se lipsi de tensiune conflictuală — se poate ajunge la închegarea unor librete cu înalte virtuți teatrale, literare, ideologice, cu valoare deopotrivă artistică și socială. Cu un astfel de punct de plecare se înțelege că se pot direcționa mai eficient și eforturile compozitorilor de a elabora partituri cu dramaturgie muzicală închegată. Valorificarea prin spectacol va fi atunci la aceeași tensiune, iar rezonanța în public, deci eficiența socială a genului, va crește. În orice caz, nu se poate vorbi la noi despre o criză actuală a operetei sau a teatrului muzical în genere — nici din punctul de vedere al creației, nici din cel al interpretării și nici privitor la apetența publicului pentru spectacolul respectiv ; depinde de factorii creatori, de interpreți, de acțiunea socială educativă pe tărîmul artei ca în viitor să se fundamenteze o atitudine optimistă în genul acesta care și-a construit o tradiție contemporană valoroasă.

Aspecte actuale ale activității muzicale de amatori

de **Grigore BÂRGĂUANU**

Tradiția artistică-muzicală românească își are sorgintea în creația populară — expresia sublimă, în toate timpurile, a sentimentelor și năzuințelor neamului. Artiștii populari au fost *amatori ;* obîrșia oricăror manifestări profesionale de mai tîrziu o constituie, așadar, *amatorismul.* După apariția profesionalismului muzical, în veacul trecut, mișcarea de amatori a continuat să subziste paralel, sub forme din ce în ce mai variate, stimulată de entuziasmul unor minți luminate, personalități muzicale sau simpli „amatori", constituind un fundament cultural-artistic specific românesc.

După eliberarea țării, mișcarea de amatori capătă o nouă semnificație; ea devine în viața culturală a poporului nostru unul din fenomenele generalizate, obiectiv necesare, ale activității spirituale a oamenilor muncii. Remarcăm, fără a insista asupra unor aspecte evidente, că, în complexul revoluției culturale, activitatea muzicală de masă aduce o contribuție de prim ordin la mobilizarea și educarea oamenilor muncii în spiritul unei înalte conștiințe socialiste, la dezvoltarea sentimentului patriotic, la cultivarea gustului estetic, la conturarea personalității multilaterale a omului contemporan. Nu este de mirare că în ultimii treizeci de ani succesele artei muzicale de amatori au fost deosebite, mișcarea cîștigîndu-și un loc de seamă în ansamblul actualității artistice românești, conturîndu-și un drum propriu, dar neexcluzînd legăturile firești cu profesionalismul. Sfera preocupărilor amatorismului s-a extins treptat, cuprinzînd azi *interpretarea, creația muzicală* și unele *forme de învățămînt* în toate genurile muzicale.

Dintre aceste trei aspecte principale cea mai mare pondere (și tradiție) o are desigur interpretarea și în primul rînd cea corală. Corul a fost și rămîne una dintre cele mai puternice forme de exprimare artistică colectivă. Poate nu întîmplător evoluția mișcării corale a fost foarte inegală. Anii de după eliberare au adus o înviorare artistică deosebită manifestată prin creșterea impresionantă a numărului formațiilor, în cele mai diverse întreprinderi, școli, facultăți etc., împrospătarea repertoriului, emulația concursurilor... După 1960 urmează unele fenomene de stagnare; se remarcă împuținarea corurilor marilor întreprinderi, a celor sindicale sau studențești, rărirea manifestărilor și scăderea nivelului artistic. Se pronunță cuvîntul „criză" și nu fără unele temeiuri. Cauzele sînt diverse: în primul rînd, răspîndirea mare a mijloacelor moderne educative de masă — radio, televiziune, discul — a produs, o dată cu avantajele mari, incontestabile de ordin cultural, o primejdioasă tendință de transformare a maselor în consumatori pasivi ai actului artistic; la aceasta se adaugă diminuarea emisiunilor radiofonice specifice, lipsa de înțelegere și sprijin a unor conducători de instituții și insuficienta stimulare a activității, neparticiparea multor oameni de specialitate, adesea nerespectarea repartizărilor de către unii absolvenți de Conservator, în fine, formalismul și lipsa de entuziasm a unor activiști culturali etc. Fenomenul și cauzele, asupra cărora am insistat, s-au manifestat parțial și în alte domenii din activitatea de masă, ca de exemplu în cadrul unor colective de artiști amatori de operă, a orchestrelor simfonice sau de cameră ș.a., lucru remarcat cu ocazia diferitelor concursuri de amatori sau în consfătuirile forurilor de răspundere.

https://biblioteca-digitala.ro